
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

تقنـــيات الاســـتعارة في رســـالة الغفـــران

❑ نور الهدى حناوي *

ملخص البحث:

غرض هذا البحث إعطاء لمحة موجزة عن الاستعارة وبنيتها عند البلاغيين القدماء ومن أبرزهم عبد القاهر الجرجاني، وعند الأسلوبيين ومنهم رومان جاكبسون، وعند أبرز السيميائين وهو أمبرتو إيكو، وبينتُ وظائف الاستعارة وأنواعها في النص الأدبي، ثم قمت بدراسة تطبيقية على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري مبينة أسلوبه في استخدام الاستعارة في النص الدرامي، وكيف أسهمتْ في إيصال فكر المعري وآرائه إلى المتلقي، وكيف خدمت الصورةُ الاستراتيجية التلميحية والتهكمية لخطابه.

شغلت الاستعارة جلّ المؤلفات القديمة التي عنيت بأسلوب العرب وبلاغتهم، ومنهم الجاحظ الذي تحدث عن الاستعارة في معرض حديثه عن فضل أبيات من الشعر فقال: "وجعل المطرَ بكاءً من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[1] فالاستعارة عنده اتساع دلالة اللفظ الأصلي لتشمل ألفاظا أخرى.

وممن فصّل القول فيها عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن النظم، ودرجات الدلالة، فالنظم عنده ضربان:

- ضرب يصل المرء فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وهو المسمى بالحقيقة.
- ضرب لا يوصل إلى المراد بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة هذه الدلالة.

❖ طالبة دراسات عليا في جامعة دمشق.

[1] البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ١/ ١١٠

ثم يحصر الدلالة الثانية في الاستعارة والكناية والتمثيل، وأصعب هذه الدلالات الاستعارة التي تقوم في نظر عبد القاهر على نقل المعنى لا اللفظ، فذكر أن موضوع الاستعارة: "أن تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[١]

وجاءت الاستعارة عنده في أسرار البلاغة على قسمين:

- الأول: أن لا يكون له فائدة كاستخدام أسامي كثيرة للعضو الواحد، نحوَ وضع الشفة للإنسان والمشْفَر للبعير.
- الثاني: أن يكون لنقله فائدة.[٢]

وعليه فالاستعارة عند عبد القاهر ليست محسناً لفظياً، وإنما هي صورة ترتبط مع سائر الصور في السياق لتوكيد المعنى المطلوب وتوضيحه[٣]، فالاستعارة عنده جزء من الصورة الكلية للنص كما هي عند جان كوهين.

وإذا انتقلنا إلى ابن قتيبة نرى أن الاستعارة نوع من المجاز وهو تشبيه محذوف ذكر فيه المشبه دون المشبه به فهي عنده "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لهما دون التشبيه"[٤] فأخرج الاستعارة المكنية.

الاستعارة عند الغربيين

١-نظر الأسلوبيون إلى الاستعارة على أنها نوع من المجاز علاقته المشابهة، ومنهم جاكبسون الذي رأى "أن الاستعارة هي بالأصل اعتلال المجاورة الذي يفضي إلى استبدال في البعد الرأسي من اللغة".[٥]

ثم طوّر ديفيد لودج نظرية جاكبسون موضحا توضيحا سليما أن المهم في النظرية كلها هو السياق؛ ذلك لأن السياق المتغير يمكن أن يغير نوع المجاز نفسه[٦]. فعندما نقول على سبيل الاستعارة التصريحية: غرقت في بحر فلان وكان السياق يقتضي المدح فهو اعتراف لهذا الشخص بسعة العلم والاطلاع، وأما إن كان في سبيل الذم فهو اعتراف له بالغدر. وهناك سياقات أخرى تعطي الاستعارة معان أخرى كالكرم والتقلب الذي يدل عليهما البحر في حال من الأحوال.

---

[١] انظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ٤٣١، وانظر حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، سمير معلوف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦دمشق، ٤٣٩

[٢] انظر أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١. ٣٠، ٣٢، ٣٣

[٣] انظر مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، أحمد الصاوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ٩٠

[٤] المثل السائر، ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥، ٣٥١/١

[٥] النظرية الأدبية، رامان سانديه، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ١٠٣

[٦] نفسه، ١٠٣

ورأى ريتشاردز أنه عندما نستعمل استعارة، فإن هناك فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا، وهما محمولتان من قبل كلمة أو تعبير وحيد، ويكون المعنى نتيجة لهذا التفاعل، وليس لأي معنى امتياز على الآخر؛ كما أن الاستعارة تنشأ من التقايس (التفاعل) البسيط لهذين المعنيين. [١]

وأما جان كوهين فيعد الاستعارة الخاصية الأساسية للغة الشعرية حتى إن كلوديل عرّف الشعر بأنه استعارة ثابتة ومعممة، فالاستعارة عنده نوع من المجازات تكون العلاقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني فيه المشابهة، وأشار أيضا أن هناك استعمال شائع للاستعارة بحيث تشير إلى جنس صور تغيير المعنى. [٢]وهو يميز بين المنافرة والاستعارة، "فالمنافرة خرق لقانون الكلام تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى فالاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة.[٣]

وأما عند السيميائين فـ "تتضمن الاستعارة مدلولا يعمل كدال يُرجِع إلى مدلول آخر"[٤] فيرى أُمبرتو إيكو أن النظريات المتعلقة بالاستعارة تتمحور حول مفهومين اثنين:

- الأول: أن اللغة آلة تحكمها القواعد وأن الاستعارة هي عطل يصيب هذه الآلة، مما يسمح بمقدار محدود من الإبداع.
- الثاني: هو أن اللغة بطبيعتها ومن مبدئها استعارية، وما القواعد والأعراف إلا محاولات متأخرة للحد من وفرة هذا الإبداع[٥].

ورأى أيضا أن الاستعارة تنتهك أربع قواعد من قواعد التواصل[٦] وتبعا لذلك "فعندما يتكلم شخص منتهكا جميع هذه القواعد، ويفعل بذلك بطريقة تجعلنا لا نظن أنه أحمق أو أخرق، فهنا نجد أنفسنا إزاء استلزام من الواضح أنه يريد أن يقصد شيئا آخر."[٧]

---

[١] مفاهيم سردية، تودروف، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥. ٨٣ - ٨٤.

[٢] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ١٠٩.

[٣] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي، ١٠٩

[٤] أسس السيميائية، دانيال تشاندلز، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ٢١٩.

[٥] عنف اللغة، جان جاك لوسركل، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ٢٦٩

[٦] تحدث عن قواعد التواصل غريس Grice (١٩٧٥) وخلص إلى أن قواعد التواصل أربع وهي: الكم (ليكن حديثك كافيا من غير زيادة أو نقصان) والكيف (كن صادقا في حديثك) والطريقة (كن واضحا وواقعيا) والمناسبة (ليكن حديثك مناسبا لموضوع الحديث). انظر Yule George. The Study of Language (٢٠٠٤) Cambridge, ١٤٥

[٧] السيمائية وفلسفة اللغة، أُمبرتو إيكو، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ٢٤٠

وبيّن أن هناك استعارات سبق قولها ويمكن قولها الآن لكونها نماذج تناصية تعمل بصفتها ضمانات مجازية، وهناك استعارات لم يسبق أن قالها أحد ولا يمكن قولها الآن، فنستطيع القول: "إن الشباب هو صباح الحياة" ولا يمكن لنا أن نقول: "إن الصباح هو شباب النهار" فلم لا نستطيع قولها ألأن لم يسبق أن قالها أبدا؟ أو لأنها رديئة؟ ولكن ما هو معيار الجودة؟ بالنسبة إلى استعارة؟ ثم ألا يمكن يوما سياق ما يبدو فيه جميلا ومقنعا قول إن الصباح هو شباب النهار فسيمائية الاستعارة تمر أيضا عبر سيمائية الثقافة.(١)

بنية الاستعارة

"تعتمد بنية الاستعارة في بنائها على التشبيه، حتى قيل: إنها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه إلا أن في الواقع التطبيقي ظهر أن الغرض من الاستعارة إظهار قوة ادعاء الاتحاد بين المشبه والمشبه به حتى يصبحا مدلولا واحدا، بينما في التشبيه يتركز الغرض في إلحاق الناقص بالكامل.(٢)

ويمكن تتبع البناء الاستعاري من خلال المراحل الآتية:

- مرحلة إخراج الوحدة اللغوية من منطقة الدلالة المجردة إلى الصورة المحسوسة المتخيلة.
- مرحلة التحويل، أي إكساب الصور الصامتة، والجامدة قوة الحركة، والحيوية.
- مرحلة التركيز على التكثيف عن طريق الانزلاق الإشاري، ومبادرة الكلمات، وتفخيم الصور.(٣)

إن وجه الشبه في بنية التشبيه وبنية الاستعارة أن التشبيه يحسن أن يكون ظاهرا على السطح التشكيلي، أما في الاستعارة فإنه يحسن أن يكون مضمرا في البنية الباطنية وأن بنية التشبيه تقوم على بناء ثنائي أي المشبه والمشبه به، أما بنية الاستعارة فإنها تقوم على بناء أحادي إما المشبه أو المشبه به، والتشكيل معها يجري مع المشبه به الذي أساسه لفظ المشبه به ومعنى المشبه به، أما المشبه به الذي هو المستعار له في الاستعارة فهو متحدث عنه بدلالة المشبه به.(٤)

أنواع الاستعارة

١-**الاستعارة الوفاقية:** هي ما يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد(٥)، كقوله تعالى: **(أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ)**(٦) فالإحياء والهداية يمكن أن يجتمعا في حيز واحد.

---

(١) نفسه، ٢٤٢
(٢) انظر الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، سلطنة عمان، ط١، ٢٠٠٤، ٤٦١.
(٣) نفسه، ٤٥٦ -٤٦٦
(٤) انظر نفسه، ٤٦١
(٥) انظر نفسه، ٤٦٣
(٦) الأنعام: ١٢٢

٢-**الاستعارة العنادية:** وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها في حيز واحد، نحو رأيت أسدا فالاستعارة العنادية ذكر الشيء، وإرادة ضده، كأن تقول: رأيت حاتما أي بخيلا. وتقع في لونين تهكمية أو تلميحية وفيصل الأمر السياق.

إن هذا النوع من الاستعارة، يتمدد على مساحة واسعة في ذهن المتلقي، على العكس من الاستعارة الوفاقية التي لا تتحرك إلا ضمن مساحة محددة[١]

٣-**الاستعارة التصريحية:** وهي التي صرح فيها بالمشبه به بعد حذف المشبه. كقول المتنبي:

وألقى الشرق منها في ثيابي دنانيرا تفر من البنان[٢]

٤-**الاستعارة المكنية:** البناء الفني في الاستعارة المكنية أكثر دقة، ورسوخا في الأسلوب التعبيري الصياغي، لما تمتلكه من قوة التكثيف، والرصد الحركي للجمادات.[٣] كقول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع[٤]

٥-**الاستعارة التمثيلية:** وهي استعارة جملة كاملة، تضمّ مشهداً حياً يزخر بالحركة والحيوية، كقوله تعالى: **(يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ)**[٥] فشبه الله تعالى حالة الناس يوم القيامة من الذهول والخوف كحالة من تترك رضيعها خوفا وذعرا من مظاهر يوم القيامة.

وأما الاستعارات التي تنقسم باعتبار اقترابها وابتعادها عن منطقة الحقيقة والمجاز، فهي:

٦-**الاستعارة المرشحة:** هي التي تكون فيها قيمة الناتج الدلالي متجهة نحو المستعار منه[٦]، كقوله تعالى: **(أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ)**[٧]

فالترشيح الذي يلائم المستعار منه **(فما ربحت تجارتهم)** فذكر الملائم يبعدها عن منطقة الحقيقة.

---

(١) الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٤٦٤ -٤٦٥

(٢) ديوان المتنبي بشرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ٢/ ٥٥٥.

(٣) الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٤٧٦

(٤) انظر ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ١ج/٣،

(٥) الحج: ٢

(٦) انظر الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٤٨٢

(٧) البقرة: ١٦

٧-**الاستعارة المجردة**: هي التي تكون فيها قيمة الناتج الدلالي متجهة نحو المستعار له، وذلك إضعاف لادعاء اتحاد قيمة المستعار والمستعار له[١]، نحو قول سعيد بن حميد:

وعـدَ البـدرُ بالزيارة لَـيلا فـإذا مـا وَفَـى قَـضَيتُ نُـذُوري[٢]

٨-**الاستعارة المطلقة**: هي بنية تقوم على وجهين:

- وجه محايد لا يذكر معه شيء مما يلائم المستعار منه والمستعار له، نحو:

فأمطـرتْ لؤلـؤاً مـن نَـرجِسٍ وسَـقَت وَردا وعَضَّت على العُنّابِ بالبَرَدِ [٣]

- وجه متمدد يذكر معه شيء مما يلائم المستعار منه والمستعار له، نحو: يهجم علينا الدهر بجيش من أيامه ولياليه.[٤] فذكر «الهجوم» وهو ما يناسب المستعار منه –الجيش - ، وذكر «الأيام والليالي» وهي تناسب المستعار له –الدهر -.

وظائف الاستعارة

- الإيجاز الشديد والتجسيد الواضح لقصد المرسل الذي توفره الاستعارة فالدلالة تنصب على أكثر من سمة من سمات المستعار منه الدلالية.[٥] كقول المعري: "فكأني إنما أُخاطِبُ رَكُودا صَمَّاءَ"[٦] فالمعري استعار لزفر خازن النار معنى القسوة من الصخرة الصلبة التي لا يبقى عليها شيء من آثار الصوت لتماسك ذراتها ثم رشح هذا المعنى بكلمة "صماء" التي تشتمل على عدة معان؛ فـ "الصمم في القَناة اكْتِنازُ جَوفِها وفي الحجر صَلابَتُه وفي الأمر شدَّتُه، ويقال أُذُنٌ صَمَّاءُ وقَناة صَمَّاءُ وحَجَرٌ أَصَمُّ وفِتْنَةٌ صَمَّاءُ".[٧] فأعطت هذه الاستعارة كثيرا من المعاني تبين حال ابن القارح مع زفر وتجسد هذا المعنى بما هو معروف عند جميع الناس.

- وقد يستعمل المرسل الاستعارة وهو يريد التلميح إلى سمة معينة، لا تتبادر إلى الذهن مباشرة، إذ يفهم المرسل إليه صفة أخرى، هي الصفة التي اشتهر بها المستعار منه[٨] كقول أبي العلاء: "فإذا جلسَ في

---

[١] انظر الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٤٨٥

[٢] انظر أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٣١٤.

[٣] انظر المثل السائر، ابن الأثير، ٣٤٦/١، وانظر دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٤٤٩.

[٤] انظر الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، ٤٨٨.

[٥] انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي - ليبيا، ط١، ٢٠٠٤، ٤١٠

[٦] رسالة الغفران، ٢٥١

[٧] انظر لسان العرب، ابن منظور، (صمم)

[٨] انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ٤١٠

مجلسِه الذي يلتقطُ أهلُه زهرَ أسحار، بل لؤلؤ بحار"[١] ففي هذه الاستعارة التصريحية شبّه كلام ابن القارح بالزهر الزكي الرائحة والجميل المنظر. لكنه أراد من وراء هذه الاستعارة أن يبين أن كلام ابن القارح لا يبقى ولا يدوم كالزهر فهو وإن كان جميل المنظر إلا أنه لا بقاء له، لعدم وجود جذور له وهكذا كلام ابن القارح لا يرتبط بإيمان وصدق حقيقين.

- إن الغموض الذي تحدثه الاستعارة من إنشاء المؤلف علاقات جديدة بين الأشياء يحدث في المتلقي بادئ الأمر دهشة وغربة أمام النص ثم ما يلبث المتلقي أن يخضع النص لعمق تأويلي لتسويغ دهشته فيحصل من خلاله على متعة الكشف، وهي متعة تراقبها المفاجأة كلما كان الكشف ثمينا.[٢]

ومما يجب أن لا يغيب عن البال أن الاستعارة هي نوع من مفهوم الصورة التي تعني كل انزياح عن النمط العام نحو: الحذف، المبالغة، القافية، التقديم والتأخير، إلا أن هذه الصور في حقيقة أمرها انزياحات سياقية بينما الاستعارة انزياح استبدالي ..."[٣]

الاستعارة في رسالة الغفران

إن رسالة الغفران فقيرة بالاستعارات وهذا يعود إلى عدة أمور، منها:

- أن رسالة الغفران نص نثري والنثر في رأي جاكبسون، "يعتمد في معظمه على الصور التقريرية، القريبة المتناول، والتي تسهل على الفهم، وبالتالي فهو لا يعتمد على الصور الاستعارية التي من شأنها أن تزرع الغموض في النص"[٤] وغاية المعري من ذلك أن يترك لخطابه أن يعبر عما في داخله ويكشف عن معناه.
- أن رسالة الغفران نص درامي، والدراما لا تهتم بالاستعارات كاهتمامها بالتقنيات الأخرى. إضافة إلى أن المعري أراد لنصه الواقعية ـ وورد ذلك في كثير من المواطن[٥] ـ والاستعارة تبعد النص إلى حد ما عن الواقعية كونها خرقا لكثير من قوانين الطبيعة.

---

[١] رسالة الغفران، ٥١٩

[٢] انظر الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد ويس، اتحاد كتاب العرب، دمشق. ١٣٨

[٣] انظر مفاهيم سردية، تودروف، ٨٧، وبنية اللغة الشعرية، انظر جان كوهين، محمد الولي، ١١٠

[٤] النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ٥٥

[٥] كقوله: "ويخطر له ذكر الفقَّاع الذي كان يعمل في الدار الخادعة" وقوله: "فيقول في نفسه: قد علمت أنَّ الله قديرٌ، والذي أريد، نحو ما كنت أراه مع الطَّوَّافين في **الدار الذاهبة**. فلا تكمل هذه المقالة، حتى يجمع الله كلَّ فقَّاعيٍّ في الجنَّة من **أهل العراق والشام وغيرهما** من البلاد" انظر رسالة الغفران، ٢٨٠.

- أن أبا العلاء فاقد لنعمة البصر فاهتم بالتشبيه أكثر من اهتمامه بالاستعارة وذلك لوضوح التشبيه في مخيلة غير المبصر لقيامه على مشبه ومشبه به وأداة تشبيه على خلاف الاستعارة التي تحتاج مزيدا من وضوح الرؤية لدى المرسل.

والإحصاء يبين ما يأتي:

- أن الاستعارة وردت في الرسالة إحدى وأربعين، ورد ٧٥ ٪ منها في الرحلة الخيالية للرسالة.
- أن الاستعارة المكنية وردت خمسا وعشرين مرة، والاستعارة التصريحية وردت عشر مرات، والاستعارة التمثيلية وردت ست مرات.

وسنذكر عدة أمثلة توضح تقنيات الاستعارة في النص الدرامي، وكيف أسهمت الاستعارة في إيصال أفكار المعري إلى المتلقي؟

منها قول المعري: "هيهات! هذه أباريقُ، تحملُها أباريقُ، كأنها في الحسنِ الأباريقُ: فالأولى هي الأباريقُ المعروفةُ، والثانيةُ من قولِهم: جاريةٌ إبريقٌ، إذا كانت تبرُق من حسنِها، قال الشاعر:

وغيداءَ إبريقٍ كأنَّ رضابَهَا جَنَى النحلِ ممزوجا بصهباءِ تاجر[١]

والثالثةُ، من قولهم: سيفٌ إبريقٌ، مأخوذٌ من البريق. قال ابن الأحمر:

تقلدتَ إبريقاً وعلقتَ جَعْبةً لتُهلِكَ حيا ذا زُهاءٍ وجاملِ[٢] "[٣].

إن أبا العلاء استعان بالاستعارة هنا لتوضيح الصورة، فنرى صورة ثابتة استخدم فيها المعري الجناس لإظهار مقدرته اللغوية ولإضفاء الجمال على صورته فأباريق تحملها جوار حسان ذات أرداف ممتلئة وخصر نحيل وعنق طويل ولون براق كلون الفضة إلا أنه آثر سبيل الاستعارة التصريحية في بيان هذه الصورة لما في الاستعارة التصريحية من "إيجاز شديد وتجسيد واضح لقصد المرسل الذي توفره الاستعارة فالدلالة تنصب على أكثر من سمة من سمات المستعار منه الدلالية"[٤]. ثم نراه يؤكد هذه الدلالة بدليلين من النثر والشعر وذلك لإظهار ثقافته المتنوعة. فأبو العلاء الذي سجن نفسه في سجونه الثلاثة وجد في اللعب بالألفاظ سلوته التي يخفف بها عما يعانيه من ملل وبؤس. فالاستعارة هنا تصريحية عنادية مرشحة خدمت غرض المبالغة والتفخيم لتتمدد على مساحة واسعة في ذهن المتلقي.

---

(١) لم أجده.

(٢) انظر تاج العروس، الزبيدي، (برق)، وانظر لسان العرب (زها) وهو من البحر الطويل.

(٣) رسالة الغفران، ١٤٤

(٤) انظر استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي الشهري، ٤١٠

وقوله: "وقد وصلت الرسالة التي بحرُها بالحِكَم مسجورٌ، ومَن قرأها مأجورٌ، إذ كانت تأمر بتقبُّل الشرعِ، وتعيب من ترك أصلاً إلى فرعٍ. وغَرِقتُ في أمواجِ بِدَعِها الزاخرَةِ، وعجبتُ من اتِّساقِ عقودِها الفاخرةِ."[١] فقد صور أبو العلاء ههنا رسالةَ ابن القارح بحرا يزخر بالحياة، تلك الحياة التي تزخر بتجارب ابن القارح، فسطرت حكما، وهي بحر تتصارع أمواجه فيغرق فيه المعري لكثرتها ونراه يعمّق ذلك المعنى باستخدامه لفظي «أمواج» و«الزاخرة»، ثم استعار لمعانيها لفظ «عقودها الفاخرة» ثم استعار لهذه العقود الفعلين «تأمر وتعيب»، فنرى أن الكلام أصبح بحرا والمعاني أصبحت عقودا فاخرة تأمر وتعيب. "وأفضل الاستعارات هي تلك التي تمثل الأشياء في حركة"[٢]. إلا أننا نلمح هنا تهكم أبي العلاء برسالة ابن القارح فجاء المدح لا على مخرج الاستحقاق، ولكن على مخرج الاستهزاء والتهكم بحاله، فالقصد هو الضد تماما. وسياق الحال يقتضي ذلك فهل يعقل أن أديبا مثل أبي العلاء، يأتيه الناس من كل حدب وصوب يغرق في رسالة مثل رسالة ابن القارح! ونستطيع تأكيد ذلك من النص ذاته، فاستخدامه كلمة «بدع» التي تدل على الغريب، وكذلك تدل على الضلال، وأيضا لفظة «مسجور» التي تكون بمعنى مملوء أو فارغ، فتكون رسالة ابن القارح فارغة من الحكمة ممتلئة بالضلال. فالموقف والسياق أقوى أثرا من القرائن الأخرى التي تحتاج إليها الصورة الفنية. ويرى سيرل أنه "من الضروري ملاحظة أن التهكم، مثل الاستعارة، لا تتطلب أي عرف من الأعراف، أو علامات مصاحبة، أو خلافها. وذلك لأن مبادئ الحوار، وكذلك قواعد إنجاز الأفعال اللغوية، تكون كافية لتكون مبادئ أساسية للتهكم."[٣] فأبو العلاء اعتمد في استعاراته على المواربة والتلاعب بالألفاظ كما هي الرسالة التي تحمل في ظاهرها المدح وتخفي التهكم والسخرية من ابن القارح.

وقوله: "إن اشتكت السَّمُرَةُ سَفَنَ العاضِدِ إلى السيالةِ، فإنّها تشكو النازلةَ إلى شاكٍ"[٤] استخدم المعري هنا الاستعارة المكنية ليعبر عن فكرته، وذلك لما فيها من تأثيره في قوة المعنى وتوكيده، لأن سرّ بلاغة الاستعارة المكنية يكمن في "تصوير المشبه به، وتمثله في الخيال مصورا بصورته إذ إن الاستعارة المكنية تكون أكثر أحوالها مظهرا لتصور الحياة في الجماد، أو تصوير المعاني بتجسيدها أو تشخيصها."[٥]

---

(١) رسالة الغفران، ١٣٩ -١٤٠

(٢) السيمائية وفلسفة اللغة، أُمبرتو إيكو، ٢٦٦

(٣) استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي الشهري، ٤٢٠

(٤) رسالة الغفران، ٤١٠، السمرة: الشجرة من صغار الطلع، انظر لسان العرب، (سمر). السفن: القشر انظر لسان العرب، (سفن). السيالة: شوك أبيض طويل، انظر لسان العرب (سيل).

(٥) مفهوم الاستعارة، أحمد الصاوي، ١٤٢.

وأما قوله: "ولو أنّ القصائدَ لها عِلمٌ، وتأسَفُ لما يشكو الخِلْمُ، لأقامت عليه الممدودتان اللتان في أوّل ديوانِه، مأتماً يعجَبُ لأسوانِه. فناحَتا عليه كابنتي لبيدٍ، وجُرعَتَاهُما من الثُّكْلِ نظيرُ الهبيدِ، وقالتا ما زَعَمَه الكِلابُّي في قوله:

وقـولا: هـو المـيْتُ الـذي لا حـريمَهُ   أضـاعَ، ولا خـانَ الـصديقَ ولا غَـدَرْ

إلى الحـولِ، ثـم اسـمُ الـسلامِ علـيكُما   ومـن يبكِ حَـولا كاملا، فقد اعتذَرْ"[١]

وكأنّي بهما لو قُضيَ ذلك، لاجتمعتْ إليهما الممدودات كما تجتمعُ نساءٌ معدوداتٌ. فيجئن من كُلِّ أَوْبٍ، ويتواعدنَ المحِفلَ على نَوْبٍ. ولو فعلن ذلك لبارَتْهُن البائيَّات بمأتمٍ أعظمَ رنينا، وأشدَّ في الحِندِس حنينا."[٢]

تكمن براعة هذه الاستعارة التمثيلية في تشخيص المعاني المجردة، وأنسنة الجمادات، فالقصائد أصبحت أشخاصا تقيم المآتم العظيمة فتنوح فيها نوحا شديدا يسجله التاريخ وتجرعت من الأسى ما يفوق الحنظل مرارة، ورثته بعيون من الشعر العربي. مما جعل المتلقي يدرك الصورة بأكثر من حاسة إذ "إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى نحو أن تنقلها عن العقل والإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[٣] والذي دفعه إلى ذلك رغبته في إشاعة الحركة والحياة في الصورة لعلّه يذهب بالجمود الذي يطبع هذه القضايا النقدية، فجاءت الصورة مستعينة بالاستعارة مؤدية وظيفتها في تحريك شعور المتلقي. إلا أنه لم يصف الصوت وصفا دقيقا بل عبر عنه بصيغة التفضيل "أعظم رنينا"، فجمال الصورة هنا لم يأت من دقة وصفها بل أتى من وقع صوتها على نفس المتلقي "فالألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عن بقسمات الوجه وحتى بالحركات"[٤] وكذاك انبعاث الحركة الصوتية في صورة تموج بالنشاط والحيوية تولد ألقاً من الجمال بهيّاً لا نكاد نستشعره بغير حاسة السمع. ونجد في هذه الصورة استعراضا لثقافة المعري

---

[١] شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تح: إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢، ٢١٤، وهو من الطويل. وفي الديوان:

هـو المـرء الـذي لا خلـيله   أضـاع، ولا خـانَ الـصديقَ ولا غَـدَرْ

[٢] رسالة الغفران، ٤٨٤، والهبيد: الحنظل انظر لسان العرب (حنظل) وخلم: الصديق المخلص، انظر لسان العرب، (خلم). حندس: الظلمة، انظر لسان العرب، (حندس)

[٣] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ١٠٨

[٤] مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، دمشق، ط٢، ١٩٦٥، ٧٩.

إذ ذكر في صورة واحدة معرفته في العروض، وثقافته التاريخية والشعرية وكذا توظيف الجناس في خدمة هذه الصورة فهو بهذا التعدد يعزز الصورة ويؤكدها ولاسيما في النص الدرامي الذي يلجأ الكاتب فيه إلى غير حاسة ليوصل المتلقي إلى أقوى حالات التأثر.

وأما قوله: "والفقرُ يُرهَبُ ويُتَّقى"[١] فنجد أن أبا العلاء استعان بالاستعارة المكنية فشبه الفقر بالعدو القوي الذي يهابه الناس ويجمعون له ما يستطيعون من مال وعتاد. فيبين أبو العلاء النوازع المادية عند الإنسان وأن المال يضارع النفس إن لم يفقه في كثير من الأحيان، وأن الإنسان يدافع عن ماله كما يدافع عن نفسه، ويرغب في زيادة ماله كما يرغب في زيادة عمره.

ومما يلحظ أنه استند في معظم الصور الاستعارية إلى الطبيعة، كقوله: "وإن كان الشيخُ مارسَ من التعبِ أمَّ الرُّبَيْق، فقد جَدّدَ عَهْدَهُ الأولَ بـ"قُوَيْق" وإنّه لَنِعم النهَرُ، لا يُغرِقُ السابحَ ولا يُبْهِرُ، وبناتُه المخطوباتُ صِغارُ، يؤخَذْنَ منه في الغَفلةِ ولا يغارُ، يَعولُهُن والقدرُ يغولُهُن. سترن الأنفُسَ فما تَبرَّجْن، ولكنْ بالرّغمِ خَرَجْن، خُدُورُهُنَّ من ماء، زارتهُنَّ الملمُوَءةُ بالإلماء"[٢] ففي هذه الصورة الفنية استند إلى البحر مما يدل على نفسيته الهائجة الشبيهة بالبحر، وهي تموج بالاستعارات المليئة بالرموز التي تكشف عن تفكير أبي العلاء ونفسيته، فالأسماك هي بنات النهر الصائرات لا محالة إلى الخروج من منزلهن على الرغم من احتجابهن ومن اجتهاد والدهن في الحفاظ عليهن إلا أن القدر لم يأل في النيل منهن، فعبر بالتشخيص عن رؤيا أيقظت في الصور حيوية وتنوعا، ووشحتها بانفعالات متناقضة عكست روح الشاعر القلقة المضطربة بين الأمل والرجاء واليأس، فيبرز هنا غيظه من القدر الذي يأخذ من الإنسان أغلى ما لديه مع أخذه بالأسباب، فليس هنا استعارة أروع من قوله: «يعولهن والقدر يغولهن»[٣] وهنا تبرز أهم سمة من سمات الاستعارة لدى فاقدي نعمة البصر فهي" تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر."[٤]

وقوله: "وإذا اللبيبُ أنعمَ النظرَ، لم يرَ الحياةَ إلا تجذِبُه إلى الضَير، وتحثُّ جسدَهُ على السير"[٥]

---

[١] رسالة الغفران، ٢٢٦

[٢] رسالة الغفران، ٤٠٦

[٣] نفسه، ٤٠٦

[٤] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٤٣

[٥] رسالة الغفران، ٤٩٨

وفي هذا السياق، لا بد من طرح السؤال الآتي ، كيف ظهرت الاستعارة عند أبي العلاء في نصه الدرامي؟ والجواب عنه يأتي في النقاط الآتية :

١-كان النص فقيرا بالاستعارات عموما إلا أن الاستعارات المكنية هي الغالبة وهذا يدل على رغبة المعري بشيوع الحركة في نصه وذلك لما في الاستعارة المكنية من تكثيف للحركات وتشخيص للجمادات اللذين يعطيان النص جمالا وحركة.

٢-أن نسبة ٩٢٪ من الاستعارات عنادية فخدمت بذلك غرض المعري الذي أراد لنصه أن يتمدد على مساحة واسعة في ذهن المتلقي.

٣-بلغت استعاراته التي اعتمد فيها على مظاهر الطبيعة ٦٠٪ وهذا يدل على تعلق أبي العلاء بها واتخاذه إياها معادلا موضوعيا لما يشعر به ومن ذلك قوله : "وقد أخْمدا مِن الإِحَن كُلَّ جَمْرٍ"[(١)] ، فاستعار من الطبيعة النار وعبر بها عن الحقد الذي يغلي في النفوس ، وهو بذلك يترك المجال لمكبوتاته أن تظهر ففي داخل أبي العلاء نار لا يستطيع إخمادها في هذه الدنيا ؛ فهي نار الحب لملذات الدنيا التي لم يستطع الغوص فيها وفي الوقت ذاته لم يقترب منها ، وفيها نار الحقد على هذا الظلم والتفاوت في كل شيء في هذه الدنيا.

٤-اعتماده في استعاراته على المبالغة التي أراد من ورائها التهكم والسخرية من ابن القارح وأدبه ، كقوله : "وأظلّني دَوْحُ أدبِه لا ضَالُه"[(٢)] ، جعل المعري أدب ابن القارح أشجارا ضخمة وارفة الظل اتسعت أدبه وظللته ، وهو بهذه المبالغة يسخر من علم ابن القارح وأدبه ، فهل يعقل أن أديبا ولغويا كأبي العلاء ذاع صيته في الشرق والغرب يظله أدب ابن القارح وعلمه؟

٥-دقته في استخدام ألفاظ الاستعارة ، وذلك في قوله : "والنِّسوَةُ ذواتُ التِيجانِ يُصَرْنَ بألسنةٍ من الوَقُود"[(٣)] ، فالمرأة عند أبي العلاء ترمز إلى الكذب والنفاق اللذين لا يتحققان إلا بوساطة اللسان الذي تستخدمه النساء للوصول إلى غاياتهن ، فاستعار المعري اللسان وجعله عذابا لهن مما جعل عقوبتهن من جنس عملهن وهذا هو العدل الذي بحث عنه المعري ولم يجده فكان سبب بؤسه في الحياة.

٦-كانت صوره الاستعارية تعج بالحركة والحياة ، استغل فيها المعري كلَّ طاقات اللغة ، بإيجاده تراكيب لغوية ترتبط مع بعضها بعلاقات جديدة ، ومن هنا أتت قيمة الاستعارة الجمالية القائمة على الانزياح.

---

(١) رسالة الغفران ، ١٧١

(٢) نفسه ، ٥٥٣

(٣) نفسه ، ٢٤٧

٧-خدمت الصورة الاستراتيجية التلميحية والتهكمية للخطاب، كقوله: "لو فَهِمَه الهَضْبُ الراكِدُ لتصدَّع"[١] نجد أن المعري أفاد من القرآن الكريم في هذه الاستعارة من قوله تعالى: **(لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ)**[٢]. فأراد من هذه الاستعارة أن يعرِّض بابن القارح الذي يدّعي العلم والدين ولكن ما فائدة هذا العلم إن لم يتدبر الإنسان أحكام الدين ونواهيه، ففيه توبيخ لابن القارح على قسوة قلبه الذي فاقت قسوة الحجر مما جعله يتعدى على أعراض الناس وأديانهم من غير علم مستبين.

٨-الاستعانة بالاستعارة من أجل معالجة بعض الظواهر الاجتماعية التي شغلت أبي العلاء في المجتمع الإسلامي كحديثه عن الخمر وأضرارها، كقوله: "من أغتبقَ أمَّ ليلى، فقد سَحَبَ في الباطلِ ذَيلا"[٣]، وقوله: "ما أخونَ عهودَ السُّلاف، تَنقضُ مريرَ الأحلافِ"[٤]، وقوله: "من رضِيَ بصحبةِ العُقارِ، فقد خلعَ ثوبَ الوقارِ"[٥]، وقوله: "لا فائدة من الكُميتِ تجعل حيًّها مثل الميْت"[٦] فجاءت استعاراته في هذا السياق مكنية أعطت اتساعا في ذهن المتلقي، وإنّ تكرارها بهذه الطريقة الغنائية وتوظيف الجناس فيها يعطيها قوة وجمالا يجذب انتباه المتلقي، فنجد أن أبا العلاء استخدم ثلاث تقنيات لدعم أفكاره وتأكيدها لدى المتلقي.

٩-كشفت الصورة أفكار أبي العلاء وفلسفته في الحياة فلجأ إلى الاستعارة كونها تخدم غير غرض، وتوصل المعاني بأقل الألفاظ وتجعل المتلقي في نشوة عند اكتشاف هذه المعاني، كقوله: "ولولا حكمةُ اللهِ جلّت قُدْرَتُه، وأنه حَجَزَ الرجلَ عن الموتِ، بالخوفِ من العَلَزِ والفوتِ، لرَغِبَ كلُّ من احتدم غضَبُه، وكلَّ عن ضَريبَةٍ مِقضَبُه، أن تُتَرْعَ له من الموتِ كؤوسٌ"[٧]، إن أشد ما كان يشغل أبا العلاء قضية الموت فهو لا يدري ما يفعل ومن يصدق فـ "هو في حالة حرب مع نفسه التي تستريح إلى ما جاءت به الأديان فتراها تتهيأ للبعث، وتجتهد ما استطاعت في تحصيل الخير وتحقيق العمل الصالح. ولكن عقله لا يلبث أن يصوّر له الأمور مناقضة لما أطمأن إليه، وتارة يطمئن إلى بعض مذاهب الفلاسفة فيرى خلود النفس ولكنه يريد أن

---

(١) رسالة الغفران، ٤٧٢
(٢) الحشر: ٢١
(٣) رسالة الغفران، ٥٥٦
(٤) نفسه، ٥٥٦
(٥) نفسه، ٥٥٦
(٦) نفسه، ٥٥٦
(٧) نفسه، ٣٩٦

يعرف ما عسى أن تصنع النفس وما عسى أن تلقى أثناء الخلود"[١] وقد ظهر هذا الشك واضحا في نثر المعري وشعره، ولاسيما رسالة الغفران التي لم تخضع لزمان مقيد فلا نكاد نعثر فيها على زمان مقيد كزمان الدنيا بل كان يعطي لرسالته الخلود والبقاء وهذا الشك في الأمور الغيبية جعله ينقم على هذه الدنيا الفانية الذي تسير بالإنسان رغما عنه فجسّد هذه الفكرة في قوله: "تَسري به إلى المنية أُمُونٌ ذَلُول"[٢]، ففي هذه الاستعارة شبه الأيام بالناقة الذلول وأعطى لاستعارته القوة باستخدامه كلمة «تسري» التي تعني السَيرَ بالليلِ[٣] فهذه الناقة إضافة إلى أنها طائعة فهي تمشي ليلا وهذا يستلزم مزيدا من الطاعة، ثم تكون نهاية هذا المسير الموت. وهذا الإجبار على الدخول إلى الدنيا والخروج منها يستلزم الابتعاد عنها كونها توقع بالإنسان وتغدر به وتوصله إلى الضياع وبيّن ذلك في قوله: "وما أَمْنعُ أن يكونَ حَمَلَه حُبُّ الحُطام على أن غَرِقَ في بحرٍ طامٍ"[٤] ففي هذه الاستعارة التصريحية كشف عن حقيقة الدنيا في فكره.

وختاماً نستطيع القول إن المعري اهتم بالصور الفنية عامة، ومنها الاستعارة لأنه أدرك أن الجمال العربي هو "جمال الصورة حيث يمثل الأدب وخاصة الشعر عندهم صناعة أو لابد أن يعتبر صناعة حاذقة وماهرة، والصناعة عندهم فن إنتاج الأشكال، فلا يتميز صانع عن غيره في نفس الصنعة مع تعاملهما مع مادة واحدة إلا بمزية الشكل والصورة النهائية التي تكشف عن براعة الصانع في صنعته."[٥] وهذه أضواء ألقيت على الاستعارة عند أبي العلاء، إلا أنها لم تعطها حقها من البحث، فمفهوم الاستعارة مفهوم واسع ولاسيما عند مبدع مثل أبي العلاء أدرك سر جمال الصورة الفنية ووظفها في خدمة الصورة الكلية. غير أن ضيق الحقل الزماني والمكاني حدا بالباحث إلى هذا الاقتضاب.

---

[١] مع أبي العلاء في سجنه، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط١٥، ١٩٩٨. ٣٧

[٢] رسالة الغفران، ٣٩٧

[٣] انظر لسان العرب، ابن منظور، (سرا)

[٤] رسالة الغفران، ٤٤٩

[٥] تجليات اللغة البصرية، عبد الستار عداي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢، ١٠٠ . أثبت النص على ما فيه فالصحيح أن نقول "ولاسيما "بدلا من "خاصة".

ثبت المصادر والمراجع:

(١) استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي - ليبيا، ط١، ٢٠٠٤

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١

(٣) أسس السيميائية، دانيال تشاندلز، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨

(٤) الأسلوبية وثلاثية الدوائر، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، سلطنة عمان، ط١، ٢٠٠٤

(٥) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد ويس، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

(٦) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ١٠٩

(٧) البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨

(٨) تجليات اللغة البصرية، عبد الستار عداي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢

(٩) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، سمير معلوف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، دمشق.

(١٠) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢

(١١) ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥

(١٢) ديوان المتنبي بشرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت.

(١٣) السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥

(١٤) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تح: إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢.

(١٥) عنف اللغة، جان جاك لوسركل، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

(١٦) لسان العرب، ابن منظور

(١٧) المثل السائر، ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥، ٣٥١/١

(١٨) مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، دمشق، ط٢، ١٩٦٥

(١٩) مع أبي العلاء في سجنه، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط١٥، ١٩٩٨

(٢٠) مفاهيم سردية، تودوروف، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥

(٢١) مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، أحمد الصاوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م

(٢٢) النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣

(٢٣) النظرية الأدبية، رامان سانديه، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨

المراجع الأجنبية:

١- Yule George. The Study of Language (٢٠٠٤) Cambridge, ١٤٥

❑❑